

Katarzyna Trzeciak  <https://orcid.org/0000-0002-1339-3400>
Uniwersytet Jagielloński
katarzyna.trzeciak@uj.edu.pl

Socrealizm jako anachronizm. Przypadek Hanny Mortkowicz-Olczakowej

Socialist Realism as an Anachronism. The Case of Hanna Mortkowicz-Olczakowa

Abstract: The article is an attempt to look at the post-war essays of Hanna Mortkowicz-Olczakowa from the perspective of socialist realist poetics and its individual negotiation by the writer herself. The main subject of the analysis, a collection of essayistic reports about Nowa Huta, is interpreted in the article with references to the writer's biography (of an assimilated Jewish woman of intelligentsia), and by close reading of her anachronistic literary stylizations that she employed to describe a new socialist landscape.

Keywords: socialist realism, anachronism, landscape, industrial imagination

Streszczenie: Artykuł jest próbą spojrzenia na powojenną eseistykę Hanny Mortkowicz-Olczakowej w perspektywie socrealistycznej poetyki i jej indywidualnego negocjowania. Głównym przedmiotem analizy jest zbiór eseistycznych reportaży o Nowej Hucie, do których lektury przydatna jest wojenna biografia pisarki, zasymilowanej Żydówki inteligentki, stosującej do opisu socjalistycznej inwestycji anachroniczne literacko stylizacje.

Słowa kluczowe: socrealizm, anachronizm, krajobraz, wyobrażenia przemysłowa

Czytanie socrealizmu

Obserwowany w ostatnich latach wzrost liczby publikacji poświęconych socrealizmowi przynosi coraz więcej interdyscyplinarnych ujęć, reinterpretujących historyczne badania tego fenomenu¹. Odnowione zainteresowanie naukowe

¹ Przekonują o tym redaktorzy tomu *Socrealizmy i modernizacje*, odwołując się we wstępnym, teoretyczno-historycznym eseju do najnowszych, zróżnicowanych narracji o PRL-u, socrealizmie i powojennej modernizacji – A. Sumorok, T. Załuski, *Socrealizmy i morderizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu* [w:] *Socrealizmy i morderizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski,

obejmuje nie tylko poszerzanie artystycznych artykulacji doktryny – wydobywanie mniej oczywistych, pozostających w cieniu przykładów² – ale i rewizje utrwalonych w historiografii narracji o ideowym narzędziu stalinowskiej polityki³. Krytyczne powroty do socrealizmu widoczne są przede wszystkim w polu sztuki, mniej całościowe zdają się natomiast ponowne odczytania przedodwilżowej prozy i poezji⁴. W dyskursie o literaturze topos „zacofania”, „nieaktualności” czy nawet „regresywności” socrealizmu jest nadal *locus communis* studiów historycznoliterackich, choć sięga źródłowo końca lat osiemdziesiątych, kiedy pojawiały się pierwsze próby omawiania literatury początków PRL-u⁵. Zadomowiona w nich narracja systemowego przymusu, artystycznego schematyzmu i historycznoliterackiej wyrwy w ciągłości estetyk przetrwała w wielu dzisiejszych próbach rewidowania literackiego socrealizmu⁶. Nadal tylko okazjonalnie bywa on łączony z (przyrastającymi zwłaszcza w polu historii społecznej) opowieściami o powojennej nowoczesności – społecznych migracjach, gospodarczej modernizacji – czy z wojenną traumą społeczno-politycznej wyobraźni⁷. Przymusowy, normatywny charakter doktryny ramuje zakres literaturoznawczych możliwości, prowadząc do badań nad semiotyką

Łódź 2017, s. 7–45. Zebrane w tomie teksty same tworzą zresztą wieloautorski zbiór rekonfiguracji artystycznych praktyk socrealizmu, zarysowując – jak sugerują redaktorzy – załączki „studiów nad socrealistyczną modernizacją”, tamże, s. 45.

² Ta, między innymi, strategia towarzyszyła wystawie *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, przygotowanej przez Joannę Kordjak i Jérôme’a Bazina w Zachęcie, gdzie od maja do października 2021 roku pokazano dzieła mniej znane, a według kuratorów mogące „rzucić nowe światło na surowe realia tamtej epoki” (nota kuratorska: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/cold-revolution>, dostęp: 6.02.2022).

³ W kontekście historii sztuki istotną analizę dyskursu o socrealizmie przeprowadziła Luiza Nader – też, *Co za wstyd! Historiografia o socrealizmie w latach 80. (case study)* [w:] *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa 2011, s. 86–100, <https://art-museum.pl/pl/publikacje-online/odrzucone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej>, dostęp: 10.01.2022. Także w interdyscyplinarnej analizie Ewy Toniak, biorącej na warsztat różnorodne teksty socrealistycznej kultury, wybrzmiewają ustalenia rewizjonistyczne wobec historiograficznych ustaleń – też, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.

⁴ Najbardziej syntetycznym spośród rewizyjnych studiów literaturoznawczych pozostaje (wznowiona w 2016 roku) książka Wojciecha Tomasika *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999. Niemniej w polu zainteresowań badawczych pojawiały się i pojawiają konkretne aspekty socrealizmu w perspektywie procesu historycznoliterackiego – np. M. Szumna, „Krzyk Majakowskiego”. *Socrealizm a awangarda*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3, s. 33–54.

⁵ M. Zawodniak, *Przy lekturze socrealistycznej poezji*, „Teksty Drugie” 1993, nr 2, s. 101.

⁶ Do repertuaru patologicznej metaforyki („socrealistycznej infekcji”) odwołał się niedawno na przykład Bogusław Bakula, *Realizm socjalistyczny w polskiej literaturze po roku 1949*, „Philologia” 2017, t. 27, nr 1, s. 33–34.

⁷ Interesującą próbę spojrzenia na socrealizm jako na „rodzaj programu dla inteligencji (środownik twórczych)” rozwinął Andrzej Zieniewicz, proponując, by doktrynę artystyczną potraktować jako inteligencką autoopowieść, nastawioną na wypracowanie klasowej świadomości przez zaakceptowanie skutków powojennej reformy rolnej i procesów migracyjnych – tenże,

skonwencjonalizowanych przedstawień, utrwalających często przekonanie o dezaktualizacji i estetycznej słabości tekstów poszczecińskich. Logika przymusu uwidacznia się również w wypowiedziach wspomnieniowych – nie tylko samych autorów i autorek⁸, lecz także ich krewnych, mierzących się z rodzinnym zaangażowaniem w komunizm i z socrealistycznym etapem twórczej biografii bliskich⁹. W konsekwencji przekonanie o opresyjności doktryny wobec wolności artystycznego wyrazu rzutuje zarówno na perspektywę literaturoznawczej pracy z tekstami, jak i na indywidualne konceptualizacje doświadczenia oraz sposoby ich przekazywania w rodzinnych (auto)biografiach.

Niniejszy artykuł jest próbą przeorientowania i poszerzenia znaczeń socrealistycznego anachronizmu. Z jednej strony traktuję ją jako możliwość bardziej pluralistycznego widzenia odmian estetycznych artykulacji, a z drugiej – w anachronizmie dostrzegam narzędzie lektury tekstów poszczecińskich. Te ostatnie uwikłane są nie tylko w reguły zinstytucjonalizowanej władzy, na czym można poprzestać, ujmując socrealizm w dialektyczną ramę dominacji i podporządkowania. W konkretnych przykładach krzyżują się bowiem rozmaite i rozproszone formy władzy, doraźne identyfikacje i wielorako zdeterminowane pozycje samych piszących.

Przedmiotem mojej analizy będą powojenne eseje Hanny Mortkowicz-Olczakowej¹⁰ poświęcone budowie kombinatu metalurgicznego w Nowej Hucie i powstającemu życiu codziennemu nowej dzielnicy Krakowa. Zbiór dziesiętnastu esejów, opatrzonych wspólnym tytułem *Zmiany w krajobrazie* (1953), wpisuje się bowiem w ówczesne zapotrzebowanie na fabuły rejestrujące postępy planowej modernizacji. Owego wpisu dokonuje w estetyce problematyzującej założenia socrealistycznej prozy, anachronicznie przekształcając normy literackiej aktualności i zakłócając temporalność tekstowej reprezentacji. Wydanie książkowe eseistycznych reportaży Mortkowicz-Olczakowej, wcześ-

Czułość i wrogość przemian. Migracje, reforma rolna i socrealizm w perspektywie „przeźnionej rewolucji”, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 221–237.

⁸ Tamże.

⁹ Na temat „pamięci o komunizmie w sztafecie pokoleń” obszernie pisała Agnieszka Mroziak, omawiając strategię „radzenia sobie”, „przemilczenia” czy „wyznania” – zob. też, „*Dziadek (nie) był komunistą*”. *Między/transgeneracyjna pamięć o komunizmie w polskich (auto)biografiach rodzinnych po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 46–67.

¹⁰ Hanna Mortkowicz-Olczakowa (1905–1968) – pisarka, poetka, autorka książek dla dzieci (w okresie międzywojennym), a po wojnie – biografistka (Janusza Korczaka, Piotra Michałowskiego i Stefana Żeromskiego). Była córką warszawskiego wydawcy i księgarza Jakuba Mortkowicza, promującego twórczość polskich poetów. Olczakowa była doktorką filozofii, posiadała również dyplom z malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz dwa dyplomy Uniwersytetu Warszawskiego – z polonistyki i historii sztuki. Mortkowiczowie byli zasymilowanymi Żydami, a podczas wojny Hanna Mortkowicz-Olczakowa wraz z matką Janiną i córką Joanną ukrywały się po aryjskiej stronie getta. Od 1945 roku do śmierci mieszkała w Krakowie. W 1953 roku podpisała Rezolucję Związku Literatów Polskich w Krakowie w sprawie procesu krakowskiego.

niej publikowanych w prasie (między innymi w „Przekroju”), traktuję także jako okazję do wydobycia literackości prozy niefikcyjnej, czyli tendencji stylistycznej marginalizowanej w programie literatury stalinowskiej, posługującej się – jak podkreślał jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku Wiktor Weintraub – stylem, „który udaje, że nie należy do literatury, że jest pozaliterackim zakomunikowaniem informacji”¹¹. O ile bowiem idea odejścia od literackości, którą omawiał Wojciech Tomasik, oznaczała w realizmie socjalistycznym „głębokie przeformułowanie roli pisarza”¹², o tyle anachroniczne trwanie przy literackości (na przykład poprzez zakłócenia jednoznacznej, przejrzystej mowy potocznej) wprowadza do poszczecińskiej literatury idiomu przedwojennego stylu, który wewnętrznie różnicuje tekst artystyczny w ramach aktualnego obiegu komunikacji¹³.

Anachronizm jako różnica krytyczna

O nowohuckiej eseistyce reportażowej nie wspomina córka pisarki, Joanna Olczak-Ronikier, opisując powojenne zmagania matki z codziennością w perspektywie zawodowej: „Prawdę mówiąc, to matka w nowej rzeczywistości dźwigała na barkach cały ciężar egzystencji, pisała jedną książkę za drugą, podejmowała się najrozmaitszych zajęć dodatkowych”¹⁴. W biografii rodzinnej socrealistyczna twórczość wyjęta została z ram estetyki, polityki i ideologii, bo jej uzasadnieniem jest wysiłek utrzymania rodziny, praca poza horyzontem politycznych wpływów¹⁵. W pamięci córki matka nie jest poszczecińską pisarką, lecz zaradną, zmuszoną (bezalternatywnymi) okolicznościami historycznymi żywicielką rodziny¹⁶, traktującą literaturę jako narzędzie zarobkowe, a zatem i (domyślnie) zwolnioną z estetyczno-politycznych rozliczeń. Tym samym uzasadnieniem autorka *Wtedy* tłumaczy felietonową aktywność matki na łamach

¹¹ W. Weintraub, *Wyznaczniki stylu realistycznego*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 401, cyt. za: W. Tomasik, dz. cyt., s. 31.

¹² Tamże.

¹³ „Wewnętrzne odróżnienie” traktuję – za Barbarą Johnson – jako krytyczny potencjał tekstu do „różnienia się od siebie samego”, czyli do odwiekania własnej tożsamości, *taż*, *Różnica krytyczna*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 298.

¹⁴ J. Olczak-Ronikier, *Wtedy. O powojennym Krakowie*, Kraków 2015, s. 319.

¹⁵ Więcej i bardziej krytycznie o strategiach przemilczenia socrealistycznej twórczości Hanny Mortkowicz-Olczakowej pisała Eliza Szybowicz w recenzji książki Joanny Olczak-Ronikier – zob. E. Szybowicz, *Kto się boi Nowej Huty*, <https://czaskultury.pl/felietony/kto-si-boi-nowej-huty/>, dostęp: 10.01.2022.

¹⁶ Na obecność tej figury matki („menedżerki domowego przedsiębiorstwa”) we wspomnieniach Olczak-Ronikier, jak również w innych tekstach poświęconych przedstawieniom żydowskich rodzin, zwróciła uwagę Agnieszka Mrozik – *taż*, *Kobiectwo archiwa – spiżarnie pamięci. Polityka tożsamości w (auto)biografiach kobiet po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 337.

powojennej prasy; aktywność, której pisarskie rezultaty zapowiadają wątki i styl socrealistycznego przedstawienia Nowej Huty:

Równocześnie próbowała się umościć w nowej rzeczywistości zawodowo: badała możliwości reaktywacji wydawnictwa, pisywała do pism literackich, „Przekroju”, „Odrodzenia”, brała udział w działalności Związku Literatów. Nie mam pojęcia, jak zdobywała na to wszystko czas i skąd czerpała energię¹⁷.

Heroizm Mortkowicz-Olczakowej, zasymilowanej Żydówki, ukrywającej się w trakcie wojny po aryjskiej stronie getta warszawskiego, ma rys indywidualnego wysiłku kobiety walczącej o utrzymanie materialnych podstaw codziennej egzystencji. Życiowa konieczność domyślnie oddała więc pytania o aprobatę matki dla socjalistycznych programów, zniechęca do traktowania socrealistycznej twórczości w perspektywie decyzji estetycznej.

To ostatnie zyskuje znaczenie, gdy wrócimy do okoliczności poprzedzających druk *Zmian w krajobrazie*. Pierwsi recenzenci tomu, cenzorzy Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk, pisali o zbiorze: „Słabość pozycji leży w niedopracowaniu formy, niedopowiedzeniu, niejasności sformułowań. Świadczy to o pewnej gorączce pisanych reportaży”, a także:

Reportaże są pisane na gorąco. Czytelnik często odczuwa, że autorka więcej chciałaby napisać. W jej stylu odczuwa się często tempo życia, które opisuje. Niemniej jednak, czasami styl jej jest denerwujący, zbyt górnolotny, za dużo porównań, synonimów¹⁸.

Przedstawienie Nowej Huty w *Zmianach w krajobrazie* nosi wiele śladów przedwojennego stylu pisarki – to styl impresjonistyczny, pełen młodopolskiego liryzmu i stylistycznej redundancji, i jako taki właśnie zderza się z przedmiotem obserwacji: nowohuckim placem budowy. Kontaminacja dotyka jednak nie tylko rejestru stylistycznego reportażowych esejów, ale i form temporalności – przeszłość egzystencjalna (doświadczenie wojennego życia w ukryciu) wymienia się z czasem geologicznym – historią ziemi, jej materialnych przekształceń, splatających działalność ludzką z dynamiką przeobrażeń środowiskowych. Opowiadając o archeologicznych pracach na terenie Igołomi, Olczakowa łączy codzienność obecnych mieszkańców terenu (robotników z PGR-u) oraz przyjezdnych archeologów z przeszłością przemysłową regionu, ukrytą w żyznych ziemiach rolniczych do niedawna obszarów.

¹⁷ J. Olczak-Ronikier, *Wtedy...*, dz. cyt., s. 97.

¹⁸ Cyt. za: M. Budnik, *Cenzurowanie tematu Nowej Huty w pierwszej połowie lat 50. XX wieku. Wybrane przykłady*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2015, t. 12, s. 296.

Potencjał tożsamości zmaconych

W eseistycznym tomie „krajobraz” opisywany jest przede wszystkim czasownikowo – jako działająca praktyka kulturowa, neutralizująca jakościowe różnice między tworzywami o różnorodnym pochodzeniu:

Fragmenty polskiej ziemi z rozmaitych okolic mieszają się ze sobą w kadziach betoniarek, zasilone i wiązane przez pożywną wodę „zarobową”. Krajobraz górskich rzek rozplecionych prądem po zwirowiskach, wapiennych skałek, pustyni i bazaltowych urwisk, na których rosną sosny, ulega przemianie i jednocześnie za sprawą tej pierwszej przemiany przekształca się, porasta w gmachy rozkopana, wzburzona płaszczyna wielkiej budowy (ZwK 134)¹⁹.

Poszczególne plany przedstawionego krajobrazu dane są we wzajemnym zmieszaniu, co uniemożliwia jednoznaczne wskazanie punktu, z którego Olczakowa patrzy na przestrzeń budowy. Heterogeniczne części składowe powstającego miasta mieszają się i w zmieszaniu tracą pierwotną przynależność, którą wytraca i sama obserwatorka, grzęznąc w opisywanym obrazie transformacji. Wielokrotnie bowiem przedstawieniem nowohuckiego krajobrazu rządzi zasada montażu niemożliwych do uzgodnienia perspektyw: panoramicznego, zdystansowanego oka i bliskości materialnego szczegółu. To zaburzenie percepcji wskazuje na istotny aspekt projektowanego w esejach doświadczenia – pragnienia, by zmieniający się krajobraz upłynnił granice podmiotowej osobności i umożliwił połączenie swojskości z obcością we wspólnym, jednym doświadczeniu:

Bo właśnie brnąc wśród zasp cementu, ziemi i gotowego betonu, tak bardzo podobnych do siebie, widzę naoczne podobieństwo tych substancji. Widzę, jak kruszarki w swych drapieźnych szczękach żrą i kruszą kamienie, jak obracają się tarcze betoniarek. Żwir i piach nasycają swą treścią cementową papkę. Kruszywo sypie się przez sita – tak jakby odbywał się tu jakiś wstrząs, przewrót kosmiczny, który przekształca powierzchnię globu. Woda, źródło tylu przemian i erozji skorupy ziemskiej, sączy się w dół pełniąc wiążącą i zespalającą funkcję (ZwK 134).

Modernizujący się krajobraz Mortkowicz-Olczakowa przedstawia jako niezhierarchizowaną jedność zróżnicowanych elementów – opisuje je przez wylizowanie bez ustanawiania relacji dominacji i podporządkowania, która nie obowiązuje w logice metamorfozy. Logice, której podlegają również budowniczcy Nowej Huty: „zastępy kopaczy, murarzy, cieśli, zbrojarzy, elektrotechników”, „okoliczni chłopci”; znajdujący się wśród nich „krakowiacy i górale”, których

¹⁹ H. Mortkowicz-Olczakowa, *Zmiany w krajobrazie*, Warszawa 1953. Cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym.

odmienności nikt nie rozpozna, gdy „pracują tak samo ubabrani w żółtej glinie, w szarym kurzu budowy, w czerni smarów” (ZwK 60). Robocze ubranie jest przeciwieństwem strojów ludowych, tyleż podkreślających pozycję chłopów, co – według Olczakowej – chętnie wykorzystywanych w ludomańskich fantazjach przedwojennej literatury. Ubiór roboczy pisarka traktuje jako narzędzie zarówno estetycznej unifikacji, jak i klasowej równości; łączy treść socjalistycznego programu z formalnym ujednoczeniem wyglądu. Zewnętrzne kody znaczeniowe, którym poświęca wiele uwagi w eseju *Krakowiacy i górale*, mogą więc stać się przyczyną powołania pożądaných stanów wewnętrznych; swoistą semiotyczną manipulacją, skutkiem której wytwarza się nowa świadomość społeczna: „Odmienny element podkrakowskiego stroju to nie tylko inna dekoracja, ale także inna treść” (ZwK 60).

Rejestrując przeobrażenia przestrzeni i wizerunków, autorka *Zmian w krajobrazie* wyraźnie eksponuje potencjał, jaki materialne, wizerunkowe metamorfozy niosą dla tożsamościowego programu. Socjalistyczną ideę wspólnoty wytwarzają jej nośniki – krajobraz, materiały budowlane, odzież – publicznie anonsujące głębokie przeobrażenie struktur społecznych. W obezwładniającej rozmachem zmianie pisarkę interesuje przede wszystkim możliwość zatarcia śladów traumatycznej, wojennej przeszłości i nadzieja na pełną, etniczną unifikację, do której droga prowadzi przez nowohucką budowę. Bohaterami obiecującymi powodzenie integracjonistycznej utopii są wprowadzający się do miasta Romowie, ale i przybywający na budowę „reemigranci z Francji, Niemiec, a nawet z Kanady”. Wszyscy oni, jak przekonuje Olczakowa, „znajdują dziś pracę w Nowej Hucie” (ZwK 51). Łatwo rozpoznać w retoryce pisarki niemal dosłowne powtórzenie propagandowego przekazu, wybrzmiewającego szczególnie donośnie wobec powojennej produktywizacji mniejszości romskiej, której reprezentanci stali się bohaterami i bohaterkami nowohuckiego mitu socjalistycznego²⁰. Zasiadanie Nowej Huty przez Romów Olczakowa opisuje zresztą za pomocą znanych ilustracji, służących upowszechnieniu akcji agitacyjnej i oswojeniu jej dla polskiego społeczeństwa.

Pisarka podsuwa także wypowiedzi Romów chwalebnych „misję cywilizacyjną” programu osiedleńczego, od siebie dodając idylliczną wizję ponadnarodowego „towarzystwa” nowohuckiej przyszłości, w którym „egzotyka i odrębność zblednie i zetrze się w szeregu” (ZwK 53). Tutaj również zmiana tożsamości swą przyczynę ma w transformacji warunków zewnętrznych; w przekształceniu znaków odmienności:

²⁰ Akcja osiedlania Romów w Nowej Hucie, jak pisze Monika Golonka-Czajkowska, była cennym eksperymentem socjotechnicznym, o którego wynikach informowały lokalne gazety (np. tygodnik „Budujemy Socjalizm”), dostarczając przy tym legitymizacji polityce produktywizowania – zob. też, *Nowe miasto nowych ludzi. Mitologie nowohuckie*, Kraków 2013, s. 195.

Mężczyźni, zamieniwszy fach wędrownego kowala czy kotlarza na pracę ślusarza czy hutnika, pracują w kombinacie (...). Matki, otoczone dziećmi, gospodarują w kuchniach i łazienkach, wyposażonych we wszelkie nowoczesne urządzenia (ZwK 52).

Systemowe, czyli intymne

Pora się więc zastanowić, jakie znaczenie ma artykułowany w repetycji propagandowych klisz projekt różnorodnego „towarzystwa”, znoszącego tożsamościowe odrębności, wchłaniającego różnice, a przede wszystkim – zdolnego do oswojenia „egzotyki” poprzez zmieszanie jej znaków ze znakami swojskości. Afirmacja nowohuckiego placu budowy przejawia się bowiem szczególnie w pochwaleniu materialnej i ideowej łączliwości tych parametrów, które w życiu Mortkowicz-Olczakowej odcisnęły się dotkliwą różnicą. Entuzjazm dla nowohuckiej inżynierii społecznej, czyli nie tylko „odmiany krajobrazu”, lecz także budowy solidarnej i zgodnej wspólnoty, wpisuje się w dydaktyczny program socrealistycznych reportaży, powstających licznie w latach 1949–1955²¹, ale też wynika z biograficznych losów pisarki, do końca życia ponoszącej koszty asymilacji.

Jeszcze w latach trzydziestych Hanna Mortkowicz zmieniła wyznanie, wprowadzając do rodziny pierwszego i jedyne go nie-Żyda, Tadeusza Olczaka, którego żoną została w 1933 roku²². Jednak już kilka lat później, wraz z matką, Janiną Mortkowicz, Olczakowa podporządkowała się nakazowi noszenia stygmatyzującej opaski z gwiazdą Dawida, a ostatecznie wojnę przeżyła po aryjskiej stronie getta, gdzie spisała swoją ostatnią wolę – dokument, w którym prosiła „przyjaciół i pisarzy polskich”, by opowiedzieli jej córce, Joannie, o działalności dziadków i matki oraz „o pracy ich dla kultury polskiej i dla polskości”²³. Konsekwentna mimikra Olczakowej rezonuje w powojennym opisie budowy socjalistycznej dzielnicy Krakowa, wyraźnie dostosowanym do obowiązujących form zbiorowej pamięci i równie odpowiednim wobec reguł reprezentacji teraźniejszości. Pisarka powtarza więc frazesy o „procesie przemiany konserwatywnej wsi w nowoczesne socjalistyczne miasto” (ZwK 19); o podnoszeniu świadomości na temat pracy kobiet (ZwK 91); o perspektywach edukacji (ZwK 92). Repetycje systemowej nowomowy równoważą retorycznie wypowiedzi konfesyjne, przywołujące wojenną przeszłość Olczakowej i doświadczenia życia w ukryciu. To, co osobiste i boleśnie przeżyte, okazuje się skuteczne w celu podżywania prawdziwości rejestrowanego obrazu budowy, choć przecież sam efekt

²¹ B. Bogoleńska, *Dydaktyzm reportaży socrealizmu*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, t. 10, s. 297–304.

²² J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2012, s. 209.

²³ Tamże, s. 295.

autentyku wmontowany jest już w schemat socrealistycznego przedstawienia²⁴: „Po latach krycia się i konspirowania, podziemnej walki, pełzania przy ziemi w ogniu obstrzału, wśród wstrząsów bombardowania – zobaczyłam z wysoka plac wczorajszych bojów” (ZwK 6). Istotne bowiem, że o przyczynie wieloletniego ukrycia Olczakowa nie wspomina, uciekając się do pojemnego obrazu wojennego podziemia i wpisując swoją historię w domyślną, etnicznie ujednoliconą matrycę ocalenia, przez Polaków traktowaną jako zrozumiałą, bo własną.

W całym zbiorze żydowskość pojawia się tylko raz – w postaci literackiego nawiązania do *Wesela* Wyspiańskiego, przywołanego tu zresztą na poczet argumentów przeciwko bogatym chłopom i na rzecz słuszności ich ustrojowego rozkułaczania:

Chłopski bohater *Wesela* wójt Czepiec był zamożnym chłopem i cechowała go właśnie charakterystyczna zadziorność i buta, strojąca się w pawie pióra. Na wiecu wyborczym w gmachu Sokoła, podczas głosowania na reakcyjnego pośła-stojałow-szczyka: Ptaka, delegata z pewnej wsi – zdrowo bił w pysk i nawet okrwawił przemawiającego „Żyda”, mówcę obozu socjalistów (ZwK 58).

W tym fragmencie Olczakowa wprowadza podwójność znaczeniową erudycyjnego nawiązania – jest ono jednoczesną artykulacją propagandowego komunikatu i zapośredniczonej w literackim obrazie, indywidualnej pamięci. Prawomocną konwencję socrealistycznego przedstawienia pisarka wypełnia więc anachronicznymi znakami, mieszającymi w porządku obserwacji terażniejszości i wprowadzającymi ślady historii egzystencjalnej. Anachronizm nie jest – jak przyjmuję za ustaleniami Jakuba Momry:

prostym powrotem do przeszłości i jej aktualizacją, lecz tropieniem śladów i znaków, które te czasowe relacje kwestionują i które komplikują naukę o historii oraz jej formach przekazywanych w najmniej spodziewanych momentach historii zarówno społecznohistorycznej i naukowej, jak i egzystencjalnej. Anachronizm to także pewna teoria i sposób poznawczej *praxis*, tyle że niedające się sprowadzić do prostego wykorzystania takiej teorii do jakiegoś konkretnego obiektu czy przypadku, to bowiem ona sama – jako taka – jest już użyciem, określeniem czasu i miejsca, z którego się mówi²⁵.

Podstawowym nośnikiem jednostkowego doświadczenia jest w *Zmianach w krajobrazie* nie tyle przedmiot opowieści; nie jest nim również pierwszoosobowa ekspresja – wypowiedzi autobiograficzne pisarki prezentują bowiem wariant pamięci oficjalnej, są reprezentacją, nie modyfikacją instytucjonalnej historii PRL-u. Tym, co pozwala przeorganizować konwencję socrealistycznego

²⁴ A. Zieniewicz, dz. cyt., s. 225–226.

²⁵ J. Momro, *Epistemologia anachronizmu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 201.

przedstawienia i reguły powojennej historiografii, jest przede wszystkim esei-styczny styl reportaży z budowy. W dwóch początkowych tekstach ze zbioru Olczakowa wprowadza figury widzenia maksymalnie zdystansowanego – najpierw widzi Nową Hutę z perspektywy pasażerki małej, wojskowej awionetki (*Żywa mapa*), następnie z kopca Wandy snuje opowieść o przeszłości nowohuckich terenów (*Widok z kopca*). W obu przypadkach widzenie przestrzeni z góry skutkuje wprowadzeniem montażu – głównej zasady kompozycyjnej przedstawienia. *Widok z kopca* zbudowany jest z montażu czasów, miejsc i stylów pisania – dyskurs historyczki sztuki przekształca się płynnie w obserwację urbanistycznej transformacji, a architektura przeszłości łączy się z przemysłowym ośrodkiem, wyrastającym z żywej, rolniczej ziemi. Metamorficzny obraz wspierają erudycyjne odwołania – do pism historyków, dzieł artystycznych, a zatem do kontekstów szczególnie bliskich Olczakowej jako wykształconej humanistycznie i artystycznie inteligentce. Wspomniane już zarzuty cenzorów wobec „górnolotnego”, przesadnie literackiego stylu reportaży wskazują więc na podstawowy paradoks jej wersji socrealistycznej dykcji: niekoherencję deklarowanej i językowej identyfikacji. Wybrzmiewające wprost deklaracje związku z estetyczną i etyczną misją sztuki wskazują na aprobatę dla poszczecińskiej wizji artystycznego zaangażowania. Olczakowa oskarża bowiem przedwojennych malarzy polskich o mitologizację ludu i egzotyzację chłopskiej codzienności:

W ślad za Witkiewiczem mitologizowali górski obyczaj i styl stwarzając z niego rezerwat i wyłączając go tym samym samolubnie od deformujących wpływów społecznego i kulturalnego postępu. A przecież ta szachownica pól pociętych w wąziutkie pasy, to znaczy „sznury”, oznaczała po prostu straszliwą chłopską nędzę, niesłychane przeludnienie wsi... Ale stosunek sztuki był zazwyczaj obojętny dla spraw bytu – podziwiał i przyswajał sobie tylko zewnętrzną... (ZwK 105–106)

Powyższy fragment cytował i komentował już w 1954 roku Jerzy Stempowski, autor recenzji *Zmian w krajobrazie* opublikowanej na łamach paryskiej „Kultury”²⁶. Zarzuty Mortkowicz-Olczakowej (kierowane ku artystycznej ludomani) Stempowski określił jako przejaw winy, którą wobec ludu skrywała społecznie uwrażliwiona inteligentka. W jej głosie krytyk rozpoznał echa postulatów przedwojennej publicystyki społecznej, by przez interwencyjny przekaz jednocześnie poznawać i reprezentować milczący lud. A przecież, jak przypominał recenzent, te ambicje pisarskie okazały się jedynie rozprawą inteligencji z własnym kompleksem, pozostawiając społeczne hierarchie niezmiennie nieprzekraczalnymi. Zarysowując ciągłość krytycznej postawy pisarki z przedwojennym etosem radykalnej inteligencji, Stempowski sformułował dla intelektualistów przestrożę przed utrwalaniem klasowych kompleksów w ideach

²⁶ P. Hostowiec [J. Stempowski], *Notatnik nieśpiesznego przechodnia*, „Kultura” 1954, nr 6, s. 12–18.

literackiej odpowiedzialności. Psychologiczna wiwisekcja kompleksów klasowych pisarki, jakkolwiek przekonująca historycznie (i trafnie demaskatorska wobec niebezpieczeństw socrealistycznej doktryny), pomija jednakże klasową właśnie niewspółmierność języka krajowej eseistki. Anachroniczna stylistyka zakłóca bowiem zasadę identyczności, będącą podstawą socjalistycznego programu komunikacji literackiej.

W odróżnieniu od pisarzy, dla których warunkiem możliwości opisu socjalistycznej budowy było wymyślenie siebie na nowo, czyli na przykład „wstąpienie w świętą rzekę losów robotniczych”²⁷, autorka *Zmian w krajobrazie* podtrzymuje różnice potencjałów między konwencją medium (reportażu z budowy) a materiałem (językowym opracowaniem danych z rzeczywistości). Figuratywne dane: opisy etapów przekształcania przestrzeni, prezentacje postaci i scen z ich życia Olczakowa przekształca w wydarzenia językowej materii – ekscesywne użycia epitetów, metafor czy intertekstualnych aluzji. Działający w ten sposób język wytwarza efekt znakowej namacalności przedstawienia, tyleż problematyzując, co w interesujący sposób oświetlając przyjętą perspektywę zdystansowanego oka pisarki-obszernikarki.

Granice roślinności przesuwają się już na rozkaz uczonych, dzięki badaniom Mieczurina i jego następców. Piachy pustyni złączą się i zielenią obfitością zbóż i warzyw, lasy tną aksamitnymi smugami płowe, spalone stopy, jabłonie i grusze owocują na stokach syberyjskich gór (ZwK 9).

Liryczne stylizacje języka, mające wywołać wrażenie naocności opisywanej materii, prowadzą do wyeksponowania materialnej (tj. językowej) autonomii przedstawienia, a zatem do zerwania z socrealistyczną zasadą uprzywilejowania sztuki użytkowej, której efektem było rozproszenie form artystycznych pomiędzy językami potocznymi, formami dokumentalnymi i mową publicystyczną. Socrealistyczna praktyka podporządkowania sztuki życiu, przekształcająca, jak wskazywał Wojciech Tomasiak, twórczość w działanie „krańcowo nieautonomiczne”²⁸, załamuje się w zbiorze Olczakowej pod wpływem inwazji młodopolskich stylizacji, obejmujących przede wszystkim właściwości potocznie rozumianego widoku natury. Anachroniczna stylistyka pozwala bowiem zatrzymać tytułowe „zmiany w krajobrazie” – ująć ich kontyngencję w trwałą formę; niezbędną, bowiem: „obraz terażniejszości jest tak ruchomy, że właściwie nie istnieje, chyba że się go schwyci w biegu na migawkę aparatu lub obserwacji” (ZwK 153). Dzięki tej deklaracji jasny staje się również sens samego „krajobrazu” – centralnego pojęcia, łączącego wszystkie zebrane w tomie teksty. Historyczny fenomen widzenia piękna natury, czyli określony typ percepcji i reprezentacji, jakim w istocie jest krajobraz, przyjmuje, jak przekonywał W.J.T. Mitchell,

²⁷ A. Zieniewicz, dz. cyt., s. 227.

²⁸ W. Tomasiak, dz. cyt., s. 23.

sens społecznego hieroglify – emblematu relacji społecznych, którym nadaje znaczenie i które zarazem przypieczętowanie²⁹. W literackim przedstawieniu Mortkowicz-Olczakowej krajobraz podporządkowany jest nie tyle socrealistycznym dogmatom reprezentacji, ile kontemplacyjnej estetyce malarstwa krajobrazowego – celebracji niezmiennego piękna przyrody, widzianej z pozycji zdystansowanego oka, umieszczonego ponad przeobrażającym się światem. Taka konstrukcja spojrzenia charakterystyczna jest dla estetyki malowniczości (*picturesque*), w strukturze której obserwator znajduje się na bezpiecznej pozycji, poza ramą obrazu, co tylko wzmacnia estetyczny wymiar przedstawienia³⁰. Literacki pejzaż podporządkowany został wyobraźni malarskiej – reprezentacji organicznej harmonii, marginalizującej dramaturgię napięć. O ile bowiem literacki socrealizm prezentował relacje natury i cywilizacyjnej przebudowy jako przede wszystkim zmagania ludzi ze światem przyrody, stawiającym opór i wymagającym heroicznego wysiłku, o tyle malarstwo pejzażowe pokazywało bezkolizyjne poddanie elementów krajobrazu działaniom budowniczych³¹.

Łączność nowohuckiego przedstawienia z tradycją estetyki malowniczości przynosi interesujące wnioski, gdy tytułowy „krajobraz” oświetlimy ustaleniami Mitchella, zachęcającego, by pojęcie to traktować nie tylko w związku z ideologią klasy czy narodowości, lecz także jako globalny fenomen „ściśle związany z dyskursami imperializmu”³². W tej perspektywie krajobraz jawi się jako „marzenie sennie” imperializmu, ujawniające zarówno utopijne fantazje o doskonałej, imperialnej perspektywie, jak i odsłaniające fragmentaryczne, pokawałkowane obrazy nierozwiązywalnych ambiwalencji. W *Zmianach w krajobrazie* Olczakowa podsuwa czytelnikom i czytelniczkom wizje przewyżczające aporie industrialnej transformacji, traktując krajobraz jako medium anachronicznej, harmonijnej wizji wspólnoty kulturowo-naturalnej:

Rzeka, która zasila wodą przemysłową olbrzymi obiekt fabryczny, a jednocześnie przyjmuje spływ wszelkich płynnych nieczystości miasta i Huty, rzeka wrastająca w teren zakolami swego nurtu, basenami portowymi i pływackimi łączy się z łądem za pomocą wielu nierozzerwalnych więzów (ZwK 136).

²⁹ Badacz przyjmuje (w tym akurat rozpoznaniu) definicję Marksa, określającą hieroglificzny charakter fetyszyzowanych towarów – W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape* [w:] *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago–London 1994, s. 15.

³⁰ Tamże, s. 16.

³¹ W kontekście radzieckiej twórczości o różnicach w przedstawianiu relacji człowieka i natury przez malarstwo i literaturę pisał między innymi Mark Bassin, *I object to rain that is cheerless: landscape art and the Stalinist aesthetic imagination*, „*Ecumene*” 2000, t. 7, nr 3, s. 313–336.

³² W.J.T. Mitchell, dz. cyt., s. 9. Istotne jest przy tym, że Mitchell nie traktuje imperializmu jako pojedynczego i homogenicznego fenomenu, lecz jako złożony system kulturowych, ekonomicznych i politycznych form ekspansji i dominacji.

W powyższym fragmencie rzeka „zasila”, „przyjmuje”, „łączy się”; potraktowana została jako fragment krajobrazu otwarty zarówno na podporządkowanie, jak i na włączenie w cykl przemysłowych przemian, ale i wciąż dostępny dla artystycznej, pejzażowej reprezentacji. Jak przekonuje Mitchell, prawdziwym podmiotem malarstwa pejzażowego nie jest świat naturalny, lecz imperialna wizja, rozumiana jako dialektyczny ruch w kierunku krajobrazu, rozumianego jako „znaturalizowana reprezentacja natury”³³. Olczakowa w swoich literackich reprezentacjach Nowej Huty odtwarza do pewnego stopnia tę logikę, choć narratorka deklaruje świadomość konwencjonalności własnej wizji.

Świadomość nieadekwatności własnego pisania wobec dynamicznie przekształcanej rzeczywistości³⁴ jest u Olczakowej wyraźna i wprost oznajmiana czytelnikom i czytelniczkom w kończącym zbiór szkicu *Skrzydła czasu*:

Ten burzliwy i pasjonujący proces przetwarzania się i rośnięcia Nowej Huty i całej nowej Polski z nią razem, pragnęłam uchwycić w biegu na wielu punktach, w których formy dawne zmagają się z nowym życiem, a uparta woła wyolbrzymia i popęda zorganizowany wysiłek ludzi i maszyn.

Chciałabym, aby czytelnik wyczuł wagę tych przemian poprzez słowa nieudolne i bezradne wobec ogromu treści, w niczym niepodobne do elementów prawdziwej budowy, cegieł, zaprawy i żelbetonu, a także rozpalonej surówki czy stali lejącej się ślepiąco białą strugą do form (s. 155–156).

Niemniej – to właśnie anachroniczny język jest próbą reprezentacji tego, co jeszcze nie istnieje i pozostaje w sferze wyobrażonego, czyli nowego krajobrazu i nowej wspólnoty; w chwili gdy ścierają się one z trwającymi jeszcze śladami przeszłości. Do socrealistycznej konwencji reporterskiej, rządzonej zasadą „komunikatywności i skrótu, jasności i prostoty”³⁵, pisarka przenosi dawne porządki zmysłowości, dzięki którym ukazują się równoległe: przeszłe sposoby doświadczania świata i kontaktu z rzeczywistością oraz nowe kształty, zjawiska i literackie tematy, wyrastające z budowy i wraz z nią.

Można by więc potraktować anachroniczny styl autorki *Zmian w krajobrazie* jako narzędzie „uzmysłowienia”, w znaczeniu zaproponowanym przez Georges’a Didi-Hubermana; jako „udostępnianie za pomocą zmysłów, a nawet udostępnienie tego, czemu nasze zmysły, podobnie jak umysły, nie potrafią niekiedy nadać »sensu«: czegoś, co pojawia się jedynie jako wyłom: ślad

³³ Tamże, s. 19.

³⁴ Świadomość anachroniczności etosu inteligenckiego jest zresztą częścią retoryki i socjotechniki literatury socrealistycznej, co sprawia, że wyznaczenie pisarki należy do oficjalnego repertuaru chwytów twórczych – zob. M. Brzóstowicz-Klajn, *Inteligencji obraz* [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 79–85.

³⁵ B. Bogołębska, dz. cyt., s. 301.

albo symptom³⁶. Tak rozumiana strategia łączy się z podejściem do znaczących przetworzeń świata historycznego, zwłaszcza w związku z historią ludów, jak tłumaczy Didi-Huberman. U Mortkowicz-Olczakowej byłoby to przetworzenie świata robotniczego, przedstawianego w uwrażliwionym spojrzeniu inteligentki, uwzględniającej jednak swoją klasową pozycję i stylistyczny idiom pisania. Inteligentki z nadzieją zwróconej ku różnorodnemu, ale solidarnemu społeczeństwu polskiej nowoczesności, w którym nikt, bez względu na pochodzenie etniczne czy tradycję kulturową, nie będzie musiał żyć w ukryciu. Znanne z dyskursu propagandy hasła w kontekście osobistej historii zasymilowanej Żydówki stają się więc poręcznymi formułami artykulacji własnej opowieści, uwikłanej w mechanizm wstydu i mimikry, który powstrzymać mogła wizja nowej, uwspólnionej ojczyzny.

Bibliografia

- Bakuła B., *Realizm socjalistyczny w polskiej literaturze po roku 1949*, „Philologia” 2017, t. 27, nr 1.
- Bassin M., *I object to rain that is cheerless: landscape art and the Stalinist aesthetic imagination*, „Ecumene” 2000, t. 7, nr 3, <https://www.jstor.org/stable/44252145>, dostęp: 10.01.2022.
- Bogołębska B., *Dydaktyzm reportażu socrealizmu*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, t. 10.
- Brzostowicz-Klajn M., *Inteligencji obraz* [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004.
- Budnik M., *Cenzurowanie tematu Nowej Huty w pierwszej połowie lat 50. XX wieku. Wybrane przykłady*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2015, t. 12.
- Didi-Huberman G., *Uzmysłowienie*, tłum. P. Mościcki, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/uzmyslowienie>, dostęp: 10.01.2022.
- Golonka-Czajkowska M., *Nowe miasto nowych ludzi. Mitologie nowohuckie*, Kraków 2013.
- Hostowiec P. [Jerzy Stempowski], *Notatnik nieśpiesznego przechodnia*, „Kultura” 1954, nr 6.
- Johnson B., *Różnica krytyczna*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- Mitchell W.J.T., *Imperial Landscape*, [w:] *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago–London 1994.
- Momro J., *Epistemologia anachronizmu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.

³⁶ G. Didi-Huberman, *Uzmysłowienie*, tłum. P. Mościcki, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/uzmyslowienie>, dostęp: 10.01.2022.

- Mortkowicz-Olczakowa H., *Zmiany w krajobrazie*, Warszawa 1953.
- Mrozik A., „Dziadek (nie) był komunistą”. *Między/transgeneracyjna pamięć o komunizmie w polskich (auto)biografiach rodzinnych po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.
- Mrozik A., *Kobiece archiwa – spiżarnie pamięci. Polityka tożsamości w (auto)biografiach kobiet po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
- Nader L., *Co za wstyd! Historiografia o socrealizmie w latach 80. (case study)* [w:] *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa 2011, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/odrzucone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej>, dostęp: 10.01.2022.
- Olczak-Ronikier J., *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2012.
- Olczak-Ronikier J., *Wtedy. O powojennym Krakowie*, Kraków 2015.
- Sumorok A., Załuski T., *Socrealizmy i morderyzacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu* [w:] *Socrealizmy i morderyzacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017.
- Szumna M., „Krzyk Majakowskiego”. *Socrealizm a awangarda*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3.
- Szybowicz E., *Kto się boi Nowej Huty*, <https://czaskultury.pl/felietony/kto-si-boi-nowej-huty/>, dostęp: 10.01.2022.
- Tomasik W., *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Toruń 2016.
- Toniak E., *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.
- Zawodniak M., *Przy lekturze socrealistycznej poezji*, „Teksty Drugie” 1993, nr 2.
- Zieniewicz A., *Czułość i wrogość przemian. Migracje, reforma rolna i socrealizm w perspektywie „prześnionej rewolucji”*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6.